Der

Parthenon und die Vasenmalerei.

Studien zur attischen Vasengeschichte.

Inaugural-Dissertation

einer hohen philosophischen Fakultät

der Königlich Bayer. Ludwig-Maximilians-Universität

eingereicht am 1. Februar 1902

von

Walther Riezler.

ACAD. LUDOVIC. BIBL.

München

Akademische Buchdruckerei von F. Straub

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548322_0071

Vorrede.

Die vorliegende Arbeit umfaßt die Einleitungskapitel einer größeren Arbeit, die von der philosophischen Fakultät der Universität München preisgekrönt wurde als Lösung der Preisaufgabe:

„Es sollen die attischen Vasen aus dem Ende des fünften
„und aus dem vierten Jahrhundert untersucht und soll ins-
„besondere die Gruppe derjenigen genauer behandelt werden,
„welche religiöse Darstellungen enthalten, die sich auf die
„Kulte von Eleusis und Delphi u. dgl. beziehen."

Durch zahlreiche Reisen, die namentlich der Sammlung eines umfangreichen Apparates von photographischen Aufnahmen dienten, sowie später auch durch andere Arbeiten hat sich die Drucklegung über Gebühr verzögert. Nun aber hoffe ich, in Bälde die ganze Arbeit mit reichen Abbildungen veröffentlichen zu können.

München, Herbst 1907.

W. Riezler.

Einleitung.

Die Hilfsmittel der Vasenchronologie.

Die wissenschaftliche Forschung, deren Ziel es ist, den Entwicklungsgang der griechischen Skulptur zu erkennen, geht keinen führerlosen Weg; häufig trifft sie auf datierte Werke — seien es große Baudenkmäler mit Skulpturenschmuck, seien es berühmte Einzelstatuen, deren Ruhm die schriftliche Überlieferung festgehalten hat — und die kurzen Strecken Wegs, die zwischen diesen Marksteinen liegen, sind vorgezeichnet durch die Tatsache, deren Erkenntnis den Anfang aller griechischen Kunstgeschichte bildet, durch die Tatsache einer Schultradition, die, mächtiger als die Eigenart genialer Einzelner, die griechische Kunst beherrscht und kaum einmal losläßt während der Dauer von Jahrhunderten.

Die Erforschung der griechischen Vasenmalerei entbehrte lange eines solchen Führers, und ihre Wege waren deshalb auch Irrwege. Als der erste Führer sich meldete, die berühmte „Ross'sche Scherbe", da waren viele so überrascht, daß sie sich nicht entschließen konnten, vertrauensvoll zu folgen.

Einstweilen sind aber soviele neue Führer erschienen, die die Angabe des ersten bestätigt haben, daß niemand mehr zaudert, sich anzuschließen: das Jahr des großen Perserbrandes der Akropolis, das Jahr 480 ist in seiner Bedeutung für die Vasengeschichte anerkannt; man weiß jetzt sicher, daß im Jahre 480 der sogenannte strengrotfigurige Stil, der Stil der großen Vasenmaler aus dem Kreis des Euphronios, bereits die Höhe seiner Entwicklung erreicht hat.[1])

---

[1]) Freilich ist in den letzten Jahren auch die Zuverlässigkeit dieses festen Punktes stark ins Schwanken gekommen: Dörpfelds Untersuchungen, Ath. Mitt. 1902, S. 379 ff., nehmen dem „Perserschutt" viel von seiner Bedeutung für die Vasendatierung.

Von diesem einen festen Punkte ausgehend hat man weiter geforscht, sich stützend auf die Tatsache der organischen Entwicklung der griechischen Kunst innerhalb einer strengen Schultradition. Allein über das Tempo, in dem diese Entwicklung vor sich gegangen sein sollte, war so wenig Einigkeit vorhanden, daß schon für Vasen, die noch gar nicht soweit von dem strengen Stil abliegen, wie z. B. für die Kodrosschale, die einzelnen Datierungen um etwa 30 Jahre voneinander abweichen.

Genau datierte Gräber fehlen fast völlig, und wo sie vorhanden sind und die in ihnen gefundenen Vasen zuverlässig bekannt geworden sind, da kann eigentlich nur bewiesen werden, daß die Vasen vor dem Jahre des Grabes gemalt worden sind; wie lange vorher, ist nicht feststellbar. Im ganzen wird man wohl eher ältere Gefäße den Toten mitgegeben haben als die allerneuesten. So beweist die Tatsache, daß die in dem 394 zu datierenden Grabe des Dexileos gefundenen Scherben[1]) noch nichts von dem spätattischen Vasenstile zeigen, an sich noch nicht zwingend, daß dieser Stil damals überhaupt noch nicht begonnen hatte. Und noch weniger läßt sich aus der Tatsache, daß die Vasen aus den Gräbern von Rhenaia auf Delos, die kurz vor 425 zu datieren sind,[2]) alle der Stilstufe vor Meidias angehören, nicht schließen, daß Meidias erst nach 325 zu malen anfing. Denn es wird geraume Zeit gedauert haben, bis die modernsten Produkte der attischen Vasenindustrie bis nach Delos gedrungen waren.

Nun haben wir aber seit kurzem mit einer Tatsache zu rechnen, die die Existenz von gemalten Vasen für eine viel spätere Zeit fordert, als man bisher annahm: auf dem Boden von Alexandria sind Vasen gefunden worden, deren schönste bei Furtwängler und Reichold auf Taf. 40 publiziert wurde. Hier ist im Texte auch schon darauf hingewiesen, daß damit die Fortdauer der Vasenmalerei bis gegen das Ende des 4. Jahrhunderts festgestellt ist. Und es ist auch tatsächlich kaum eine andere Annahme möglich; denn wir dürfen nicht mit der

---

[1]) Hartwig in Mélanges d'arch. et d'histoire, Bd. XIV zu Taf. 4; Furtwängler-Reichold, II. Serie, Text S. 42, Anm. 1. — Ebensowenig wird man aber aus den Funden, die im Marathon-Tumulus gemacht worden sind (Ath. Mitt. XVIII, 1893, Taf. II—III) schließen, daß um 490 noch Vasen des sogenannten Vurva-Stils fabriziert wurden: es werden eben Exemplare sein, die seit langem im Besitz von Familien waren.

[2]) Furtwängler-Reichold, II. Serie, S. 98.

Hypothese rechnen, daß Gefäße von solcher Größe sich fast ein Jahrhundert lang in einer Familie gehalten hätten, ehe sie in die Gräber kamen; und der von Furtwängler unternommene Hinweis auf die in die Mitte des 4. Jahrhunderts und noch später datierten panathenäischen Preisamphoren, die tatsächlich in der Entwicklung der Form und auch — soweit es sich bei der archaisierenden Art derselben sagen läßt — der Zeichnung auf der gleichen Stufe stehen, läßt die Sache nur noch wahrscheinlicher erscheinen.

Damit aber rückt die ganze Vasenklasse des spätattischen Stils, deren schönste Vertreter die aus Kertsch stammenden Vasen der Petersburger Ermitage sind, tief ins vierte Jahrhundert herab.

Und es erhebt sich nun die Frage, ob bei so gelockertem zeitlichen Zusammenhang die Entwicklung dennoch eine ganz gleichmäßige war, oder ob etwa nach einem Zwischenraum die Vasenmalerei wieder neu aufgeblüht ist, nun ein ganz anderes Gesicht zeigend.

Es wäre dabei von Wichtigkeit, wenn man die letzte, dem spätattischen Stil vorangehende Entwicklungsstufe, die an den Namen des Meidias geknüpft ist, genauer datieren könnte. Meidias fällt nach allgemeiner Annahme in die Zeit bald nach Phidias, und es liegt der Wunsch nahe, diese Annahme auf ihre Zuverlässigkeit hin zu prüfen.

Dabei bietet sich uns nur ein Weg dar: wir müssen untersuchen, ob sich eine Abhängigkeit der Vasenmalerei von Werken großer Kunst bis zu einer solchen Evidenz nachweisen läßt, daß ein sicherer Terminus post quem gegeben ist.

Gerade für unsere Zeit bietet aber der Parthenon mit seinem reichen Skulpturenschmuck die beste Handhabe dar. Unsere Untersuchung soll der Frage gelten, ob sich in der Vasenmalerei irgendwelcher sichere Einfluß der Skulpturen des Parthenon nachweisen läßt. Die Untersuchung ist oft schon gemacht worden.[1]) Das Resultat war indes bis jetzt noch kein einstimmiges; unsere Aufgabe wird es sein, nur diejenigen Fälle aufs genaueste zu prüfen, bei denen die Tatsache der Abhängigkeit von Einfluß auf die Chronologie ist. — Ganz außer Betracht sollen alle diejenigen Fälle bleiben, die sich durch die letzte große Revision der Vasenchronologie von selbst erledigt haben, wie z. B. die Zurückführung des Odysseus der Presbeia-

[1]) In größerem Zusammenhang besonders von Winter, Die jüngeren attischen Vasen, S. 35, Michaelis im Jahrb. 1894, S. 68 und Robert, Marathonschlacht, S. 75.

darstellungen (Robert, Arch. Zeitschr. 1881) auf den Ares des Parthenonfrieses (Petersen, Pheidias, S. 254), oder des Hydrophor bei Benndorf, Griech. und Siz. Vasenbilder, Taf. IX auf Figuren des Frieses.

Die Skulpturen des Parthenon als Vorbilder für die Vasenmaler.

I. Die Metopen.

Die Darstellung einer Kanne im Museo Gregoriano,[1]) Helena vor Menelaos zum Bild der Göttin fliehend, hat Michaelis[2]) als Nachbildung zweier Metopen des Parthenon[3]) erklärt; hierin ist ihm Winter[4]) gefolgt, Milchhöfer[5]) hat widersprochen, während Robert[6]) wieder direkte Abhängigkeit annahm, „namentlich mit Rücksicht auf das hohe Alter der Metopen."

Das Entscheidende hat bereits Studniczka gesehen: „es ist schlechthin unmöglich, daß eine zusammenhängende Komposition von sechs Figuren erfunden wurde, um in zwei quadratische Felder zerschnitten zu werden". Daß dies richtig ist, wird auch noch durch die Tatsache erhärtet, daß ein Zusammenhang zwischen zwei Metopen nur unter ganz bestimmten Umständen vorkommt. Denn bei den ziemlich häufigen Fällen von „Doppelmetopen" handelt es sich um keinen formalen, sondern um einen gegenständlichen Zusammenhang.[7]) — Dies wird am klarsten bei den beiden Metopen am „Theseion" Ost VIII und IX: auf der einen Metope ist Herakles bogenschießend dargestellt, auf der anderen der dreileibige Geryoneus sich verteidigend gegen Herakles und ihn angreifend; es liegt also zweifellos eine starke Zusammengehörigkeit vor, und doch, wie abgeschlossen ist jede der beiden Kompositionen für sich, wie sehr in ihrer Selbst-

---

[1]) Mus. Greg. II, Taf. 5, 2 a. Overbeck, Galerie I, 26, 12.

[2]) Der Parthenon, S. 139.

[3]) Nord XXIV und XXV (Mich.).

[4]) a. a. O. [5]) a. a. O. [6]) a. a. O.

[7]) So auch bei den andern Fällen, die Michaelis am Parthenon konstatiert: Süd XV—XVI, XVII XVIII (noch größere Reihen glaubte Pernice konstatieren zu können, Jahrb. 1895, S. 93) — wenn da wirklich von einem Zusammenhang geredet werden kann.

ständigkeit betont dadurch, daß der nach rechts schießende Herakles nach links schreitet, der eine Leib des Geryoneus aber nach hinten zurücksinkend gebildet ist.[1])

Bei den zwei Parthenonmetopen Nord XXIV und XXV aber, die mit unserer Vase übereinstimmen, ist von einer solchen Selbstständigkeit der einzelnen nichts zu finden: die Metope XXV als selbständig zu nehmen, ist ganz unmöglich; es fehlt die Einheit der Bewegung, das Gleichgewicht; der nach C. fliegende Eros ist in seiner Bewegung nur durch die Nebenmetope motiviert. — Also ist die Erfindung nicht für die Metopen gemacht, sondern übertragen aus einer größeren Komposition. Von dieser älteren Komposition kann aber die Vase genau so gut abhängen wie von der Metope. Also lernen wir nichts für die Datierung.

II. Die Statue der Parthenos.

Das älteste der auf die Parthenos bezogenen Vasenbilder ist die „Amphora a colonnette“ aus Gela in Berlin, Inv. 3199, im Arch. Anz., 1892, S. 102 von Furtwängler genau beschrieben und klein abgebildet.

Dargestellt sind zwei kauernde Helden, „die vor dem Kampfe durch Würfeln das Schicksal zu erfahren suchen“, oder, wenn die andere Deutung recht hat, die sich vor dem Kampfe noch mit Würfelspiel die Zeit vertreiben. In der Mitte hinter ihnen steht Athena „im Gewand der Parthenos, die ganz wie die Statue des Pheidias auf der Rechten ein Nike trägt; diese schreitet aus und hält mit beiden Händen einen Kranz“. „Die Vase ist wahrscheinlich, fügt Furtwängler hinzu, sehr bald nach Aufstellung der Parthenos zu datieren.“ Sie würde dann also frühestens im Jahre 438, als das Kultbild geweiht wurde, gemalt worden sein.

Wenn dieses Resultat ganz feststünde, so würde es eine ziemlich starke Revision der Vasenchronologie nötig machen; denn die Vase steht dem strengen Stil stilistisch noch ziemlich nahe, und die Ansicht Milchhöfers,[2]) daß die bekannte Berliner Vase mit Orpheus unter

---

[1]) Bei den Metopen des Athener-Schatzhauses in Delphi, wo ein ähnlicher Zusammenhang vorzuliegen scheint, auch beim Gorgonen-Abenteuer (Fouilles de Delphes, Pl. 44 - 45), ist die Zerstörung zu groß, als daß man über die formale Abrundung der einzelnen Metopen sicher urteilen könnte.

[2]) Jahrb. 1894, S. 69.

den Thrakern[1]) nahe verwandt ist, habe ich bei genauer Betrachtung der Vase nur bestätigt gefunden. Die Orpheusvase datiert aber Furtwängler in die Zeit zwischen 460—450.

Milchhöfer beseitigt die Schwierigkeit, indem er auf die Annahme einer Abhängigkeit der Vase verzichtet: „der künstlerische Gedanke, Nike auf die Hand der Gottheit zu setzen, war schon am Zeus von Olympia realisiert und konnte überhaupt längst populär sein". Das letztere ist eine Annahme, die erst bewiesen werden muß, das erstere eine Behauptung, der alle diejenigen nicht beistimmen werden, die den Zeus von Olympia eben doch als das spätere Werk ansehen.

Robert glaubt Abhängigkeit annehmen zu müssen, weil ja nicht nur die Nike, sondern auch die Gewandung der Göttin das Original deutlich verrate; er sieht sich daher gezwungen, die Vase ebenso wie den Orpheuskrater viel später anzusetzen; höchstens könne man annehmen, daß die Vase schon vor der Aufstellung der Parthenos, also rund um 440 gemalt sei.

Daß schon das Gewand die Annahme der Abhängigkeit der Vase nötig mache, ist nicht richtig. Denn Pheidias fand dieses Gewand schon für Athena verwendet vor; das älteste Beispiel wohl ist eine auf der Akropolis gefundene Statuette,[2]) die, sicher beträchtlich älter als die Parthenos, kaum jünger als 460 anzusetzen ist.

Und das Argument der Nike auf der Hand der Göttin wollen wir auch zu entfernen versuchen, verzichtend auf die durch nichts gestützte Annahme, daß schon vor der Parthenos diese Vorstellung populär gewesen war.

Die Nike unserer Vase und die der Parthenos haben nicht die gleiche Funktion zu erfüllen. Die Siegesgöttin auf der Hand der Parthenos ist für das athenische Volk die Siegbringerin, nicht in der und der Schlacht, sondern ganz allgemein; der sichtbare Ausdruck für die Fürsorge, die Athena hegt für ihr Volk. — Auf unserer Vase aber will Athena dem einen Helden den Sieg verleihen — in der kommenden Schlacht oder im Würfelspiel, das ist für unsere Frage ohne Belang — und sie beauftragt ihre Geleiterin,[3]) den be-

---

[1]) 50. Berliner Winkelmanns-Progr., Taf. II.

[2]) Abgeb. Studiczka, Zur Gesch. der altgriechischen Tracht, S. 142, Fig. 47, Röm. Mitt. 1897, S. 319; cf. Furtwängler, Meisterw., S. 36.

[3]) Bulle bei Roscher III, 325, „mit dem Beginn des freien Stils wird Nike als kleiner gebildetes Wesen Göttern und Helden beigegeben."

günstigten Helden mit dem Kranz zu schmücken. Da war es vielleicht nur ein reizender Einfall des Vasenmalers, Nike auf der Hand der Göttin zu setzen, ähnlich wie auf einer Schale des ausgehenden strengen Stils mit dem Parisurteil[1]) Eros auf der Hand Aphroditens sitzt und seine Hände mit einem Kranz ausstreckt gegen Paris, gleich als wollte er damit den Richter seiner Herrin günstig stimmen.[2])

Noch etwas scheint mir gegen die Abhängigkeit zu sprechen: der Helm zeigt keinerlei Abhängigkeit von der Parthenos; dieses dekorativ auffallende Gebilde aber mußte eigentlich den Maler sehr zur Wiedergabe reizen; und er konnte dadurch auch seine Figur gleich deutlich als Kopie nach der Parthenos erkennen lassen.

Tatsächlich läßt sich auch oft auf Vasen eine Abhängigkeit von der Parthenos in der Art feststellen, daß ein Helm mit drei Büschen erscheint. Wenigstens ist es äußerst wahrscheinlich, daß dieser dreifache Busch bei der Parthenos zuerst auftrat; sicherlich ist er für eine Kolossalstatue erfunden und zwar für eine solche, bei der der dekorative Schmuck aufs reichste ausgebildet war. Bei einem wahrscheinlich nur wenig jüngeren Werke von ebenfalls sehr großen Dimensionen wurde er dann wieder verwendet: eine Nachbildung des Werkes aus spätrömischer Kaiserzeit ist uns in einer Statuette aus Epidauros erhalten.[3])

Den dreifachen Helmbusch nun finden wir auf folgenden Vasen, die demnach mit ziemlicher Sicherheit in die Zeit nach der Parthenos zu datieren sind:

1. Auf der Karlsruher Hydria mit dem Parisurteil — Furtwängler-Reichhold, Taf. 30 —, die aus stilistischen Gründen als Werk des Meidias feststeht.

2. Auf der Vase mit der Gigantomachie im Louvre — Wiener Vorlegebl. VIII, Taf. VII —, stilistisch etwas weiter vorgeschritten als die letztgenannte Vase, aber ihr immerhin nahestehend.

3. Auf dem Aryballos mit Ödipus und der Sphinx — Journ. hell. Stud., 1887, Taf. 81 — (in Milchhöfers Reihe (a. a. O.), Nr. 23).

---

[1]) Berlin Nr. 2536; Gerhard, Antike Bilder, 33—35.

[2]) Daß Hermes zwischen Paris und Aphrodite steht, das scheint mir nicht entscheidend gegen die Deutung zu sein.

[3]) Abgeb. Ephemeris 1886, Taf. XII, links. Furtwängler (Intermezzi S. 31) führt die Statuette auf eine Promachos in der Stadt zurück. Außerdem zeigen dreifachen Helmschmuck noch die farnesische Athena und der phidiasische Areskopf im Louvre (Meisterw., Taf. VI, S. 126).

4. Auf der Pelike in Petersburg, mit eleusinischen Darstellungen — Furtwängler-Reichhold, Taf. 70.

Dagegen ist es nicht angängig, aus anderen Zierformen des Helmes auf Abhängigkeit von der Parthenos zu schließen, wie dies Cecil Smith bei dem Fragment im Brit. Mus., E 494, Journ. hell. Stud. IX, Taf. I getan hat, weil der Helm der Athena eine Sphinx als Zier trägt. Zierformen solcher Art waren längst vor der Parthenos üblich: allein die Helme auf dem Fries des „Siphnier"-Schatzhauses in Delphi[1]) zeigen die größte Mannigfaltigkeit dieser Formen. Und auf einer Vase des Andokides im Louvre (E 1), die demnächst bei Furtwängler-Reichhold publiziert werden wird, geht die Phantasie des Malers so weit, daß er einen Helmbusch getragen sein läßt vom Schweife eines Hundes, der auf dem Helme steht.[2])

Wir dürfen annehmen, daß von viel bedeutenderem Einfluß auf die Vasenmaler die figurenreichen Kompositionen waren, die als dekorativer Schmuck am Kultbild angebracht waren, vor allem der Schild, dessen Außenseite mit Reliefs von Amazonenkämpfen verziert war, während die Innenseite die Gigantomachie wohl in Malerei, wie Furtwängler[3]) wahrscheinlich gemacht hat, zeigte. Aber leider sind uns gerade von der gemalten Innenseite keinerlei direkte Nachbildungen bekannt, so daß wir auch auf der Suche nach Spuren in der Vasenmalerei zu keinen sicheren Resultaten kommen können. Furtwängler[4]) hat folgende Malereien auf dieses Vorbild bezogen:

1. Die Aristophanesschale in Berlin.[5])
2. Die sogenannte melische Gigantenvase im Louvre.[6])
3. Die Pelike aus Tanagra, Ephem. arch., 1883, Taf. VII.
4. Das berühmte Neapler Fragment.[7])

---

[1]) Fouilles de Delphes, Pl. XIII–XIV.

[2]) Auch der Helm des Pirithoos auf der Londoner Vase, Furtwängler-Reichhold, Taf. 58, kann hier erwähnt werden; hier trägt ein Schwanenhals den Busch, und die Flügel legen sich über den Helm. Ein Hund als Helmbuschträger auch bei Amasis, Wiener Vorlegebl. 1889, III, 3.

[3]) Meisterwerke, S. 71.

[4]) Meisterwerke, S. 70, Anm. 1.

[5]) Nr. 2531, abgeb. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße, Taf. II, III; Wiener Vorlegeblätter I, 5.

[6]) Wiener Vorlegeblätter VIII, 7; demnächst bei Furtwängler-Reichhold.

[7]) Monumenti IX, Taf. 6; Roscher I, 1659; demnächst in photographischen Detailaufnahmen bei Furtwängler-Reichhold.

Um die Frage zu entscheiden, bei welchen der Vasen eine Abhängigkeit vorliegt, müßte man vor allem wissen, wie die Gigantomachie angeordnet war auf dem Schild: wenn sie nur den breiten Rand umlief, so kommt nur die Schale des Aristophanes in Betracht. Wenn sie aber den ganzen Schildrand füllte — daß es so bemalte Schilde gab, dafür ist eben das Neapler Fragment Zeuge —, so fällt die Schale von vornherein weg. Sie hat so wie so nicht viel zu bedeuten, da sie kein einziges neues Motiv bringt —, nur in schwungvollem, allerdings „phidiasischem" Faltenstil die üblichen Kämpfertypen.[1])

Am meisten neue Motive bringt das Neapler Fragment — und in der Tat ist es in seiner ganzen Anlage so sehr merkwürdig, daß man beinahe zu der Annahme gedrängt wird, daß eine Abhängigkeit von einer unter irgendwelchen besonderen Bedingungen entstandenen Komposition vorliegt. Daß dies eine Komposition fürs Rund war, das wird wahrscheinlich durch den hier allein auftretenden Halbkreis, der den Himmel darstellen soll. Und an Phidias gemahnen die Figuren des Helios und der Selene, die im Parthenongiebel Verwendung fanden, und die außerdem auch die Darstellungen auf der Basis des Parthenos sowie den Olympischen Zeus umrahmten.

Aber zur vollen Sicherheit läßt sich die Annahme dieser Abhängigkeit nicht erheben.[2])

---

[1]) Das Motiv des ins Knie Gestürzten kommt geradeso schon auf dem strengen Relief des sog. „Kapaneus" in der Villa Albani (Helbig II, 764) vor; das Motiv der Ausfallenden ist fast so alt, wie Kampfdarstellungen überhaupt; und die charakteristische Überschneidung der beiden Figuren findet sich z. B. schon auf der Schale des Duris, Wiener Vorlegeblätter VI, Taf. V.

[2]) Mit dem Neapler Fragment hängt die Pariser Gigantomachie und die aus Tanagra stilistisch so eng zusammen, daß sie einem Meister zugeschrieben werden müssen. Auf allen dreien kommt auch ein neues Motiv vor, das schräg von hinten gesehene Gesicht, das sonst nur noch einmal, auf der Thetisvase von Camiros (Salzmann, Nekropolen, Pl. 59) erscheint. Robert (der müde Silen, S. 22) denkt dabei an den Einfluß des Parrhosios, läßt den Gedanken aber gleich wieder fallen, eben in Hinblick auf den Parthenos-Schild. Er irrt übrigens, wenn er das entsprechende Problem, ein Gesicht so im Profil zu zeichnen, „daß das zweite Auge eben noch wie verloren sichtbar ist," erst der Malerei um 400 zuschreibt (der Zeit des von ihm publizierten Gemäldes): es findet sich genau so schon auf einer nicht viel nach 450 entstandenen Vase, Journ. of hellen. Stud. IX, Pl. I. — Wiederum ein anderes Problem ist es, wenn auf einer Amphora von ca. 460 im Louvre (Mon. Piot VII, Taf. 2) ein Gesicht so von

Von der Amazonomachie des Schildes wissen wir mehr, da Nachbildungen erhalten sind. Trotzdem aber können wir bei keiner Vase sichere Abhängigkeit konstatieren.

Denn während die Figuren des Schildes den erhaltenen Resten nach eine Menge neuer und origineller Motive zeigten, so finden sich auf den hierher bezogenen Vasen:

1. dem sogenannten Aryballos aus Kumae,[1])
2. der Vase Millin I 56,
3. der „ „ I 61

nur die altüblichen Motive, kein einziges auch auf dem Schild verwendetes. Nur eine Figur der Vase Millin I 61 zeigt ein dem sogenannten „Phidias“ des Schildes verwandtes Motiv; da aber das Motiv des „Phidias“ gerade nicht neu ist, sondern schon beim Theseus des Ostgiebels von Olympia vorkommt, beweist auch das nichts für die Abhängigkeit.[2])

Das Resultat ist ein ziemlich negatives; und nicht ertragreicher ist die Suche nach Vasen, die von dem Basisrelief, das die Geburt der Pandora darstellte, abhängig wären. Auch hier ist unsere Kenntnis des Reliefs eine zu geringe, als daß man zu sicheren Resultaten kommen könnte.[3]) Nur die Figuren von Helios und Selene,

---

hinten erscheint, daß nur noch die Braue, nicht mehr das Auge sichtbar ist. — Die Ungeschicklichkeit, mit der noch in so fortgeschrittenem Stile wie auf dem Neapler Fragment, so ungewöhnliche Probleme gelöst werden, beweist, daß die Vorstellung der Maler immer da versagte, wo es eine feste Tradition nicht gab, daß also die Maler nicht nach Naturskizzen arbeiteten, wie noch R. Delbrück, Linienperspektive S. 24, annimmt.

[1]) Museo Borb. XVI, Taf. 18, vgl. Winter a. a. O., S. 36, und über den Stil Furtwängler, Samml. Sab. Vaseneinleitung, S. 5 und Milchhöfer, Jahrb. 1894, S. 60.

[2]) Deshalb ist es auch bedenklich, wenn Milchhöfer, der sonst fast völlig den Einfluß des Parthenon leugnet, Jahrb. 1894, S. 70, einen solchen Einfluß gerade wegen dieses Motivs bei dem Relief-Aryballos des Xenophantos (Comptes rendus 1866, Taf. IV) annimmt; denn die Ähnlichkeiten mit dem Fries sind doch zu allgemeiner Art.

[3]) Die eigenartigste Darstellung der Pandorageburt auf Vasen ist sicherlich die von Gardner im Journ. of hell. Stud. 1901, Pl. I publizierte. Hier taucht Pandora — inschriftlich bezeichnet — wie sonst Gaia aus der Erde empor, mit wundervoller Gebärde das Licht begrüßend, ein Motiv, das wohl des Phidias würdig wäre, aber sich mit dem, was wir von den Basisreliefs wissen, nicht vereinen läßt: wäre hier Pandora in so lebhaftem Motiv dargestellt gewesen, so hätte sie auf den Nachbildungen sicher Spuren hinterlassen. Über die Basis siehe Puchstein, Jahrb. 1890, S. 114.

die — außer auf dem oben angeführten Fragment — noch auf der Wiener Parisurteil-Vase (Wiener Vorlegeblätter E XI) vorkommen — und Helios allein auf dem Parisurteil in Karlsruhe (Furtwängler-Reichhold Taf. 30) — vorkommen, deuten auf eine Anregung durch die phidiasischen Kompositionen.

Der Fries des Tempels.

1. Die schöne Vase mit Amazonenkämpfen im British Museum[1]) hat Winter[2]) in direkte Abhängigkeit vom Parthenon gebracht: eine Gruppe von Reitern hier (Nord 13, XXXVII–XXXVIII) sei das genau nachgeahmte Vorbild von drei reitenden Amazonen auf der Vase. Dümmler,[3]) Milchhöfer,[4]) Robert[5]) haben widersprochen und gemeinsames Vorbild angenommen, ohne sich über die chronologische Stellung der beiden Monumente näher zu äußern. Zuletzt hat Furtwängler die Frage näher behandelt; für ihn ist direkte Abhängigkeit nicht wahrscheinlich, obwohl er die Vase in die Zeit der Entstehung des Tempels datiert; „die Übereinstimmung mag teils durch gemeinsame ältere Vorbilder bedingt sein, teils eine zufällige sein".

Auf den ersten Anblick ist die Übereinstimmung eine sehr große. Die Gruppierung der drei Pferde und Reiter, die Stellung der Köpfe und Füße zueinander, das Verhältnis der überschnittenen Teile zu den sichtbaren, ja sogar eine solche scheinbare Kleinigkeit, wie der nach rückwärts gebogene Arm der zuletzt Reitenden — all das ist beiden Darstellungen gemeinsam. Aber das Gemeinsame liegt doch nur darin, daß hier eine typische Lösung für das Problem, drei nebeneinander Reitende in der Fläche darzustellen, gewonnen ist. Alle Übereinstimmungen in den beiden Darstellungen haben für die Lösung dieses Problems irgend eine Bedeutung, und es läßt sich in ihnen nichts nachweisen, was der eine dem anderen rein äußerlich mußte abgesehen haben. Zwei Reitende lassen sich einander verdeckend so darstellen, daß der hintere in der Hauptsache eine Wiederholung des vorderen ist, aber ein wenig so verschoben, daß er vor diesem sichtbar wird; bei dem dritten ist dies unmöglich: denn da würde der Reiter schon ganz hinter den Pferde-

[1]) Furtwängler-Reichhold, Serie 1, Taf. 58.
[2]) Die jüngeren attischen Vasen, S. 34, Fig. 13, 14.
[3]) Jahrb. 1887, S. 169 f. [4]) Jahrb. 1894, S. 68.
[5]) Marathonschlacht, S. 75.

hälsen der vorderen verschwinden. So reitet der dritte den anderen voraus, so daß sein Körper vor dem Pferd des zweiten erscheint. Wenn dieser ihn noch etwas überschneidet, so wird die Gruppe am allergeschlossensten dastehen. Und auch der oben erwähnte zurückgebogene Arm des zuletzt Reitenden ist sehr wohl von typischer Bedeutung: er dient dazu, die vordere Fläche stärker zu betonen und dadurch die Reliefwerte gegenüber der starken Tiefenentwicklung zu unterstützen.[1]) — Eine solche einmal gefundene Lösung wurde zum Gemeingut der Kunst, von dem jeder Künstler Gebrauch machen konnte, ohne deshalb den Vorwurf der Unselbständigkeit zu verdienen; seine Aufgabe war nur, schöpfend aus der Natur die alte Form mit neuem Leben zu erfüllen.

Wenn wir nun in unserem speziellen Falle über die typischen Übereinstimmungen hinaus die beiden Darstellungen genauer untersuchen, so ergibt sich, daß der jüngere Künstler, der das Motiv schon vorfand und der es weiter entwickelte, der Künstler des Frieses war. Auf der Vase bewegen sich die Rosse gemessenen Schrittes und halten starr die Köpfe; und die Amazonen sitzen mit steifem Rückgrat. Die Komposition ist von herrlicher Abgewogenheit und Klarheit, aber von der Achtsamkeit, mit der der Künstler bemüht war, diese Klarheit zu erreichen, ist ein gut Teil auf seine Figuren übergegangen. — Vor der Gruppe des Frieses stehen wir einer anderen Welt gegenüber. Alle Fesseln sind gelöst: die Rosse stampfen mit ihren Hufen die Erde, sie bäumen sich und recken die Hälse, und lässig hingegossen, wie verwachsen mit den Rossen, sitzen die Jünglinge da. Alles ist Leben, freieste Bewegung, die aber doch mit ihrer Einheitlichkeit nur die Komposition noch strenger, geschlossener macht. — Die Schaffung des neuen Lebens ist des Phidias Tat, nicht die Erfindung neuer Motive. Und wenn wir die Entwicklung der griechischen Kunst in lückenloser Kette vor uns sähen, so spielte sich vielleicht immer das gleiche Schauspiel ab: der jüngere Künstler findet die Motive vor; je nach der Kraft seiner Begabung füllt er sie mit neuem Inhalt, indem er auf die Natur zurückgeht und an ihr seine Vorstellung klärt. Der neue Inhalt verändert die Formen, sprengt sie wohl auch zuweilen, und so entstehen nach und nach neue Motive — nicht als die Erfindung von einzelnen, sondern als Produkt der Entwicklung von Generationen.

---

[1]) Vgl. A. Hildebrand, Problem der Form.

Für unsere Datierungsfragen ist das Resultat dies: die Londoner Vase ist älter als der Fries, etwa bald nach 450 anzusetzen. Ob sie wirklich da gemalt wurde, ist für uns nicht mehr festzustellen; vielleicht ist sie das Werk eines etwas altmodischen Meisters der dreißiger Jahre. Aber deshalb ist sie für uns doch das Dokument einer früheren Entwicklungsstufe, wobei wir eine einfache Kette von Fortschritt da annehmen, wo wohl sicher ein krauses Hin und Her zu sehen war. Gleichwie die Naturwissenschaften fingierte Grundbegriffe schaffen, an denen sie die wirren Erscheinungen aufreihen, um sie überhaupt zu verstehen.

2. Eine Pelike aus Nola in Berlin (Furtwängler, Nr. 2357)[1]) stimmt genau überein mit einer Gruppe des Parthenonfrieses (Mich. 9. XIII.). Robert[2]) nimmt direkte Kopie an, worin ihm Winter folgt;[3]) Milchhöfer[4]) nimmt auch hier gemeinsames Vorbild an, und auch Furtwängler[5]) spricht sich nicht direkt für die Abhängigkeit der Vase aus.

Die sehr charakteristische Handlung des „*ὑποβιβάζεσθαι*“ ist auf der Vase wie auf dem Fries in ganz gleicher Weise dargestellt.[6]) Der Jüngling hält sein Pferd am Zügel und ist im Begriff, mit seinem rechten Fuß den rechten Vorderfuß des Pferdes herüberzuschieben, um das Pferd, das die Hinterbeine steif zurückstemmt, quer zu stellen. Die Stellung des Jünglings ist durch die Handlung streng bedingt; er senkt ruhig den Kopf.

Diese Übereinstimmungen sind typische, und beweisen nach dem, was wir oben sagten, nichts für direkte Entlehnung des einen vom anderen. — Aber die Übereinstimmung geht weiter: der Petasos hat auf beiden Denkmälern die gleiche Form, und hängt dem Jüngling ganz gleich im Nacken. Und dieser trägt die Chlamys in ganz gleicher Weise im Rücken. Daß die Chlamys auf dem Relief länger

---

[1]) Arch. Zeitung 1878, Taf. XXII.

[2]) Annali 1874, S. 243, Marathonschlacht, S. 75.

[3]) Die jüngeren attischen Vasen, S. 34.

[4]) Jahrb. 1894, S. 68; ähnlich Brunn, Arch. Zeit. 1880, S. 18.

[5]) Die antiken Gemmen, Bd. III, S. 350.

[6]) Während auf den anderen Denkmälern, die Brunn a. a. O. anführt, das Motiv ein ganz anderes ist: auf den Gemmen steht der Reiter regelmäßig hinter dem Pferd. Auf dem römischen Fries (Altar des Domitius Ahenobarbus) steht wohl der Reiter vor dem Pferd, und die Beinstellung ist sehr ähnlich, aber die Haltung des Oberkörpers ist eine grundsätzlich andere.

ist, hat seinen Grund in der Steinmetztechnik: man benützte die Chlamys als Hintergrund für das Pferdebein, um das Relief im Stein geschlossener zu machen; dem Maler kam die Chlamys so etwas zu lang vor.

Die zuletzt erwähnten Übereinstimmungen sind Äußerlichkeiten, die nichts mit dem Typischen des Motivs zu tun haben. Aber sie erlauben immer noch die Annahme eines gemeinsamen, genau beachteten Vorbildes. Diese Annahme wird hinfällig für den, der die Art der Zeichnung genauer betrachtet. — Die Zeichnung ist „von abnorm individuellem Charakter", und zeigt „viel ungewöhnliches, merkwürdiges Detail". Man betrachte den Kopf, die Brust des Pferdes: für diese Art zu zeichnen wird man auf Vasen keine Analogien finden. Die Zeichnung ist weit entfernt von dem typischen, schematisch-dekorativen Charakter der sonstigen Vasenmalerei. Sie wird erst dann verständlich, wenn man annimmt, der Maler habe hier einmal direkt vor dem Modell gesessen und sich bemüht, die einzelnen Formen des Modells genau wiederzugeben.[1])

Was aber dieses Modell war, das ist nach den vorhergegangenen Untersuchungen ohne weiteres klar: es ist das Relief des Frieses. Aus der Beobachtung der ungeheuer feinen Modellierung, die die Pferde auf dem Friese zeigen, kam der Künstler zu dieser ungewöhnlichen Darstellung der Brust und des Halses. Und jetzt haben wir auch eine Erklärung für die merkwürdige Ungleichheit der Zeichnung: während die Pferdebrust sehr fein wiedergegeben ist, ist die Zeichnung des Hinterteils schlecht und unsicher. Hier versagte ja das Vorbild — auf dem das Hinterteil durch ein anderes Pferd überschnitten ist —, der Zeichner konnte den Stil des übrigen hier nicht beibehalten. Deshalb muß er kein schlechter Künstler gewesen sein; die Unsicherheit ist die eines Künstlers, der, gewohnt, aus der freien Vorstellung heraus zu schaffen, sich nun vor die Aufgabe gestellt sieht, den Vorstellungen eines anderen — die noch dazu in anderem Materiale ihren Ausdruck findet — mit nachahmender Hand zu folgen. So verliert er seine Unbefangenheit, die gewohnten Darstellungsmittel versagen.

So haben wir, wohl zum ersten Male in der Vasengeschichte, einen absolut sicheren terminus post quem für die Datierung.

[1]) Wir nehmen hier direktes Abzeichnen an — wenn auch vielleicht nur für die Vorlage des Vasenbildes; aber daß diese Art der Arbeit ganz ungewöhnlich war, beweist die außergewöhnliche Zeichnung ganz deutlich.

Die Vase fällt in die Zeit nach der Fertigstellung dieser Teile des Frieses, also frühestens ein paar Jahre vor 438.

Wir können aber mit ebensolcher Sicherheit einen terminus ante quem feststellen.

Auf der Vase stehen die Vorderfüße des Pferdes auf einer kleinen Terrainerhöhung, die in ihrer Form und Höhe ziemlich genau mit dem Vorbild auf dem Fries übereinstimmt. Auf dem Fries aber war diese Erhöhung — worauf mich Herr Professor Wolters aufmerksam machte — nicht mehr sichtbar, sobald er sich an Ort und Stelle befand. Daraus geht aber hervor, daß die Vase gemalt ist vor der Anbringung des Frieses an dem Tempel, also vor dem Jahre 438.

Also ist die Vase mit Sicherheit zu datieren: sie ist gemalt etwa im Jahre 440.

Das gewonnene Resultat wird aber erst dadurch zu einem wirklich wertvollen für die Geschichte der Vasenmalerei, wenn es gelingt, unsere Vase einzureihen in den Zusammenhang der übrigen Vasen. Solange das nicht geschehen ist, können wir wohl ein ganz außergewöhnliches, außerhalb der normalen Entwicklung der Zeichnung stehendes Gefäß datieren; in Bezug auf die übrigen Vasen tasten wir noch ebenso im Dunkeln.

Doch es gibt eine Reihe von Vasen, die mit der unseren in stilistischem Zusammenhang stehen, der so eng zu sein scheint, daß die Entstehung durch eine Hand äußerst wahrscheinlich ist.

1. Schon Robert[1]) hat die Nolanische Pelike in Berlin Nr. 2356[2]) dem gleichen Meister zugeschrieben, und darin sind ihm Furtwängler[3]) und Milchhöfer[4]) gefolgt.

Die Form und Dekoration der beiden Gefäße ist vollkommen übereinstimmend; aber auch die Zeichnung ist von ähnlich abnormem Charakter. Die Zeichnung des Bartes mit den wirren Kräusellocken entspricht ganz der Bildung der Haare an dem „*ὑποβιβαζόμενος*“. Für die Bildung der Falten, die ungemein sorgfältig, aber dabei etwas trocken und fast maniriert, mit Detail bis zur Unklarheit an-

---

[1]) Arch. Zeitung 1878, im Text zu Taf. XXIII.

[2]) Arch. Zeitung 1878, Taf. XXIII. Von den beiden Vasen besitze ich durch die Güte des Herrn D. R. Zahn in Berlin Photographien, die wertvolle Dienste leisteten.

[3]) Im Katalog. [4]) Jahrb. 1894, S. 68.

gefüllt sind,[1]) bietet die zuerst betrachtete Vase wenig Gelegenheit zu Vergleichen; aber doch läßt sich eine Verwandtschaft nicht leugnen, besonders oben an der Schulter, wo ein Teil der Chlamysfalten über die anderen weggeht. Wie sich hier das Gewand etwas umlegt, ist an beiden Vasen ganz ähnlich beobachtet, während sich ein solches Detail an den übrigen Vasen der Zeit kaum finden ließe. — Besonders zu beachten ist an unserer Vase der untere Gewandsaum: wie hier zwei feine Linien nebeneinander herlaufen, sorgfältig gezogen, um den unteren Abschluß zu betonen.

Sehr merkwürdig ist der Helm des Kriegers. Es ist ein attischer Helm, mit Nackenschutz und großem Busch. Den vorderen Teil der Helmkappe aber bedeckt ein Vogel, dessen Flügel bis zum Busch reichen, während der Kopf mit dem langen Schnabel die Mitte des Stirnschildes berührt, an der Stelle, wo die sich über den Helm erstreckende Ranke ihren Ausgang nimmt.[2])

Die Vase ist wichtig für die Erkenntnis der Eigenart unseres Künstlers; sie zeigt nichts von Unsicherheit der Hand — kaum deshalb, weil sie das spätere Werk[3]) ist, sondern weil sie ein selbstständiges Werk des Künstlers ist, sicher keine Kopie nach einem statuarischen Werke, wie Winter angenommen hat;[4]) wenigstens läßt sich ein solcher Faltenstil, wenn auch Einzelheiten daran plastisch gedacht sind, in der Plastik kaum denken.

2. Milchhöfer hat die Berliner Pelike Nr. 2354[5]) der Weiterentwicklung des Künstlers zugeteilt; zwar ist die Form des Gefäßes eine etwas schlankere, und die Ornamentik zeigt Mäander statt Eierstab und kleine Henkelpalmetten. Aber es ist nicht gerechtfertigt, anzunehmen, daß der gleiche Maler immer Gefäße ganz gleicher Form bemalt hat; der neue Katalog der Münchener Vasen-

---

[1]) Trotz dieser unklaren Einzelheiten schien mir aber doch bei einer Besichtigung der Vase das Vorhandensein von zwei übereinandergetragenen Gewändern sicher (Furtwängler spricht im Katalog nur von einem Chiton): die kurzen Ärmel gehören entschieden zu dem Chiton, während darüber noch ein zweites Gewand getragen wird, das unter dem Gürtel aufgenommen ist und dessen Faltenenden links auf dem Chiton liegend ganz deutlich zu sehen sind. Auch auf der Abbildung in der Arch. Zeit. sind die kleinen Quasten an den Enden des kurzen Obergewandes deutlich zu sehen.

[2]) Daß diese Ranke eine Schlange ist, wie Furtwängler im Katalog beschreibt, konnte ich am Original nicht sehen.

[3]) Wie Milchhöfer, Jahrb. 1894, S. 68, meint.

[4]) Die jüngeren attischen Vasen, S. 35, Anm. 2.

[5]) Arch. Zeitung 1876, Taf. 11.

sammlung wird eine Reihe von Beispielen dafür bringen, daß Gefäße ganz verschiedener Formentwicklung Malerei ganz gleichen Stiles zeigen; die Herstellung der Form lag eben in ganz anderen Händen, und jedes Atelier mußte dem moderneren wie dem altmodischen Geschmacke Gefälliges bieten.

Der Stil ist zweifellos einfacher und weniger maniriert, aber er bietet doch manche Analogien zu den oben betrachteten Werken. Abgesehen von der Übereinstimmung in der Bildung des Saumes ist die Art, wie die Falten bei der Gürtung gelegt sind, und wie das Mäntelchen um die Achsel geschlungen ist und in komplizierten Falten über den Arm herabfällt, Beweis einer ziemlich ausgesprochenen Eigenart, einer Tendenz nach plastischem Ausdruck innerhalb des Details der Falten,[1]) die jedenfalls an unseren Künstler erinnert. Man wird kaum an anderen Vasen diese Tendenz so ausgesprochen nachweisen können. Nimmt man die Vase für unseren Künstler in Anspruch, so muß man sie wohl in die spätere Zeit desselben datieren; die Einfachheit der Darstellung ist die eines gereiften Stils.[2])

3. Als Werk des gleichen Künstlers gibt sich zu erkennen die Oinochoe in Paris, die Benndorf in den griechischen und sizilischen Vasenbildern, Taf. XXXI,1, veröffentlicht hat.

Dargestellt ist Athena vor einem Weihgeschenk, auf dessen Basis die Inschrift Ι.ΙΑΣ .ΝΕΘΗΚΕΝ zu lesen ist. Im Raum steht ΣΩΦΑΝ... ΚΑΛΟΣ[3])

Wir finden am Gewand wieder die feine Saumlinie, hier am Chiton, dessen Falten natürlich anders gebildet sind als die schwereren auf der vorher betrachteten Vase, mit deren Chitonfalten sie jedoch genau übereinstimmen. Charakteristische Falten zeigt auch das über die rechte Schulter gelegte Ende des Mantels, der über den linken Arm wieder in der oben näher bezeichneten Drapierung gelegt ist. Die Ägis mit den sich ringelnden Schlangen ist gebildet wie dort.

[1]) Diese Tendenz hat aber der Maler der Vase mit dem *ὑποβιβαζόμενος* in ganz einzigem Maße; keinem anderen wäre es eingefallen, so genau die plastischen Eigenschaften eines Reliefs wiedergeben zu wollen.

[2]) Die klare Sonderung zweier Gewänder ist hier schon vollkommen gelungen, während sich die Zeichnung der zuletzt betrachteten Vase, wo der Fall allerdings viel komplizierter liegt, nicht sehr erfolgreich darum bemüht. — Winters Ansicht, daß unsere Vase ebenfalls nach plastischem Vorbild entstanden ist (a. a. O., S. 37), scheint mir trotz des Details zu wenig begründet.

[3]) Klein, Lieblingsinschriften[2], S. 133.

Das Merkwürdigste aber ist der Helm. Wieder ein attischer Helm mit Stirnschild und Nackenschutz, wobei aber die Kappe gebildet ist vom Körper einer hockenden Sphinx, die mit ihren Vorderbeinen den Helm gleichsam an die Schläfen der Göttin preßt. Ihre Flügel sind in archaischer Stilisierung nach aufwärts gebogen und dienen als Bügel für den Helmbusch.

Also hier ist, wie auf der Vase mit dem eilenden Krieger, das Tier nicht nur ornamentaler Schmuck des Helmes, sondern organischer Bestandteil. Eine Sphinx als Helmzier verwendet sieht ganz anders aus; z. B. Journ. hell. Stud. IX, Taf. I. So mit dem Helm verwachsen ist ein Tier höchstens noch einmal auf der oben behandelten Amazonenvase in London (Furtwängler-Reichhold, Taf. 58): hier bildet bei dem Helm des Peirithoos der Hals eines Schwanes den Bügel für den Helmbusch, und die Flügel legen sich über die Helmkappe. Doch ist das eine ornamental viel näher liegende Form als hier in unseren beiden Fällen.

4. Noch einen Schritt weiter, und wir lesen über der Werkstatt des Künstlers seinen Namen: es ist Aison, der sein reifstes und größtes Werk, die Schale in Madrid mit seinem Namen versehen hat.[1])

Die Figur der Athena bietet zahlreiche Vergleichspunkte. Ihre Stellung stimmt mit der der „Sophanes" = Oinochoe ziemlich genau überein. Am Gewand finden wir die charakteristischen feinen Saumlinien wieder[2]) und die sehr scharf abgesetzten Faltenenden am Überfall; die Ägis ist ähnlich gebildet und das Mantelstück liegt wieder in komplizierten Falten drapiert auf dem einen Arm[3]) — dessen Hand es ganz verhüllt — und trägt als Schmuck die Sterne wie die Chlamys des „*ὑποβιβαζόμενος*". — Der Helm hat zwar nicht Tierform, aber er ist mit besonderer Sorgfalt gezeichnet, ganz mit Schuppen verziert[4]) und der Stirnschild mit Palmetten geschmückt. Auch sonst zeigt das Gewand der Göttin

[1]) Antike Denkmäler II, Taf. I, eine vorzügliche Photographie des Innenbildes bei Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 1730.

[2]) Sie finden sich zwar auch sonst (z. B. Schale des Aristophanes, auf der melischen Gigantenvase, bei den Schiffbesteigenden der Talosvase u. a.), aber nirgends so fein durchgebildet und konsequent; fast immer ist die innere Linie dicker und der Zwischenraum größer.

[3]) Die plastische Ausdrucksstärke dieser Faltenpartie ist ganz erstaunlich.

[4]) Wie der Nackenschutz bei dem eilenden Krieger; sonst ist diese Helmzier gar nicht häufig in dieser Zeit (einmal auf dem Amazonen-Aryballos aus Kumae), während sie z. B. „Euphronios" sehr liebt (Theseus-Schale).

manchen ornamentalen Schmuck, ein Zeichen dafür, daß der Maler besondere Sorgfalt auf sein Werk verwendete.[1])

Eine direkte Analogie in der Faltenbehandlung finden wir auch noch in der Figur des Theseus, der die Kromyo bekämpft; hier ist auch der Mantel in so ganz unmittelbar lebendiger Weise über den Arm gelegt.

Eine Gemeinsamkeit der künstlerischen Anschauung finden wir aber auch auf dem Teil der Vase, die nicht direkte motivische Übereinstimmung zeigen.

Die vielen Details in der Zeichnung des marathonischen Stieres, die in auffallend reicher und freier Weise Hautfalten wiedergeben, erinnern an die Darstellung des Pferdes des „ὑποβιβαζόμενος", wenn auch alle die beobachteten Schwächen und Unsicherheiten auf der Schale fehlen. Und die gleiche Art von weicher Innenmodellierung finden wir an allen Figuren der Schale;[2]) besonders bezeichnend

---

[1]) Der der einen Seite der Athena entlang laufende dicke Streifen mit den feinen Querstrichen ist wohl als Naht anzufassen, mit der der ursprünglich offene Peplos geschlossen wurde. Die Beispiele hiefür sind überaus häufig: Deutlich ist der ursprüngliche Sinn bei der Hydria strengen Stils in München, Jahr 291 (Gerhard, Auserl. Vasenb. 83), wo die beiden Säume mit dicken Streifen markiert sind und dazwischen ein dünner, zickzackartig von oben bis unten laufender Faden sichtbar ist. Flüchtig, aber auch im gleichen Sinn gezeichnet auf der Vase um 460, Mus. Ital. II, Taf. I, Nr. 1, und ganz gleichartig auf der Vase mit der Signatur des Polygnot, ein Stieropfer darstellend, Mon. dei Lincei IX, Tav. I. Später wird oft über das ganz geschlossene Gewand ohne Rücksicht auf die Falten eine Linie gezogen, so bei der Medea auf der Kodros-Schale (Jahrbuch 1898, S. 70), dann zwei Linien, wie auf Vasen des Meidias-Kreises und wie auf der Aisonschale auch einmal auf dem „Thamyris"-Aryballos (Röm. Mitt. 1888, Taf. IX). — Wohl nur sekundär wurden die Streifen auch auf den Chiton übertragen — denn hier hatte es ja eigentlich keinen Sinn, die Naht eigens deutlich zu machen —, wie auf der Aisonschale bei der Figur der Kromyo, und am Thamyris-Aryballos. Direkt mißverständlich ist es, wenn auf der spätattischen Vase aus S. Agata dei Goti, Neapel 3245, die Seitenstreifen als Trennung von Stand- und Spielbein benützt werden; es ist das charakteristisch für die schematische Art dieser Verfallskunst. — Erst die unteritalische Vasenmalerei verwendet wieder Sorgfalt auf die Seitenstreifen und stattet sie ornamental aus z. B. Jahn, Pentheus, Taf. I, oder Gerhard, A. D. 312. — Über die Peplosnaht in der Plastik vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 308 f.

[2]) Die Sorgfalt in den Details zeigt sich auch darin, daß die Trennung von Ober- und Unterstirn durch eine Linie angegeben ist; dies ist auf Vasen mit kleinen Figuren sehr selten (die Meidias-Vase zeigt diese Sorgfalt) und auch sonst, bei großen Figuren begegnet es uns nur vereinzelt, z. B. auf der Lutrophoros in Berlin, Nr. 2373.

ist dafür die Brust des Theseus auf dem Innenbilde; eine so feine, von allem Schematismus freie Modellierung des Körpers, wo jede Linie von dem unmittelbarsten Leben erfüllt ist, wird man nicht häufig finden in der Vasenmalerei damaliger Zeit. Die Art, wie der Brustkorb heraustritt und den rechten Arm überschneidet, das zeigt uns deutlich die stark plastische Tendenz des Künstlers, der von dem reinen Flächenstil nichts wissen wollte.

Die Kampfszenen des Außenbildes zeigen, wie phantasievoll und erfindungsreich Aison war, und ein Vergleich mit der Schale des Aristophanes etwa muß zu ungunsten des letzteren ausfallen.

Aisons Entwicklung können wir uns nach den Vasen, die wir glaubten ihm zuschreiben zu dürfen, so vorstellen, daß er, ausgehend von einer etwas eigensinnigen, aber originellen Manier, sich immer mehr zu voller Freiheit und Natürlichkeit durchgerungen hat, ohne je in Schematismus zu verfallen. Jedenfalls ist die Schale das späteste unter den uns erhaltenen Werken.

Wir haben den Überblick über die Einflüsse des Parthenon auf die Vasenmalerei beendigt.[1]) Die Resultate für die Chronologie der Vasen waren fast durchaus negative. Mit großer Wahrscheinlichkeit konnten wir das eine feststellen, daß Meidias und sein Kreis später als die Erbauung oder Einweihung des Parthenon anzusetzen ist. Dies geht hervor aus dem Auftreten des dreifachen Helmbusches bei Athena, sowie aus der Darstellung von Helios und Selene.

Das einzige sichere Resultat aber war die Abhängigkeit der Vase mit dem „*ὑποβιβαζόμενος*“, an die wir auf stilkritischem Wege eine Reihe von Vasen anschließen konnten, für die wir dann schließlich den Namen Aison feststellten.

Wir wissen nun durch diese Vasen, wie weit die Vasenmalerei in den dreißiger Jahren entwickelt war. — Aber um diese

---

[1]) Zu erwähnen wäre noch die Petersburger Poseidonvase (Brunn, Kleine Schriften III, 49), die aber mehr der Gattung der Reliefvasen angehört. Über ihre Abhängigkeit von dem Giebel des Parthenon hat neuerdings Bulle bei Roscher s. v. Poseidon, Sp. 2864 f., gehandelt. Seine Datierung in die Zeit bald nach der Vollendung des Erechtheions wird sich aus später zu erörternden Gründen kaum aufrecht erhalten lassen. Stilistische Einzelheiten, wie z. B. die Haartracht des Zeus, weisen die Vase in die Nähe der großen, „spätattischen“ Vasen aus Kertsch.

Erkenntnis für die Vasenchronologie wirklich wertvoll zu machen, müssen wir die Stellung zu bestimmen suchen, die Aison in der Vasenmalerei einnahm; freilich ist der Vergleich mit anderen Vasen dadurch sehr erschwert, daß die Eigenart des Aison eine sehr starke ist, und daß wir auf äußere Merkmale, wie Gewandornamentik u. s. w., fast ganz verzichten müssen.

E. Bethe[1]) hat den Stil des Aristophanes dem Aison als am nächsten stehend bezeichnet. Es wird auch kaum ein großer zeitlicher Abstand zwischen beiden Meistern sein. Nun scheint der Charakter der Inschriften — Aristophanes verwendet regelmäßig *E* statt *H*, während Aison auf der Schale konsequent ionisch schreibt — zu fordern, daß man Aristophanes etwas älter ansetzt. Hätte man aber keine Inschriften, so würde man ihn wohl jünger ansetzen: der reiche, fast überreiche Stil der schwungvoll geführten Falten, die schon an Schematismus grenzende scharfe Trennung von Spiel- und Standbeinfalten, und so manches andere scheint dafür zu sprechen und wir werden dem wohl mehr glauben dürfen, als den Inschriften, deren schwankender Charakter gerade in dieser Zeit zu bekannt ist. Dann könnte man, in Übereinstimmung mit Furtwänglers Ansatz, den Stil des Aristophanes gegen 430 beginnen lassen und hätten dann für Aison die Jahre von 438, wo der Fries fertig wurde, oder von 440 an abwärts.

Oder wir nehmen an, daß beide Meister gleichzeitig schufen, daß, während Aristophanes die alten Motive wiederholte und dabei von Kleinlichkeit sich nicht fernhielt, Aison sich seinen eigenen Stil schuf, der mehr auf selbständigen Füßen steht, und deshalb weniger den Eindruck macht, das Ende einer langen Entwicklung zu sein.

Einen dritten gleichzeitigen Meister könnten wir dann in dem Maler des großen Kraters mit Hephaistos Rückführung in Bologna vermuten; — ein Meister, von dessen Hand sicher auch das weit schönere Gefäß in S. Saburoff LVI f. gemalt ist. — Nicht daß man zwingende Übereinstimmungen einzelner Figuren nachweisen könnte: aber die gleiche künstlerische Empfindung lebt in beiden Gefäßen, und sie zeigen auch im einzelnen manche gleiche Gewöhnung. Die Typen der Satyren sind genau die gleichen, auch die Thyrsen, die Haare und die Gewandfalten; gerade wie bei lebhaft bewegten Figuren die vertikalen Falten durch klein gekräuselte

[1]) Im Text zu der Tafel in den „Antiken Denkmälern“ II, 1.

Fältchen am Stand- und Spielbein unterbrochen sind, das ist charakteristisch für beide Gefäße. Man vergleiche die den Thyrsos hoch aufstützende, den einen Fuß auf eine Erhöhung setzende Mänade auf dem Hepheistos-Krater mit der die Hand in die Hüfte stemmenden bei S. Saburoff, Taf. 56 — man beachte da den Charakter der Falten, besonders auf der Brust, oder die Art, wie unter der Achsel die Gewandöffnung gezeichet ist: die Übereinstimmung ist evident.

Ein drittes, hochbedeutendes Werk des gleichen Meisters aber ist auch die herrliche Mänaden-Vase in Neapel:[1]) hier ist der Stil, entsprechend dem Maßstab der Figuren, ins Großartigste gesteigert.

Wir können den Stil weiter zurückverfolgen, und zwar in zwei Wurzeln: die eine stellt der berühmte Aryballos der Sammlung Saburoff dar, und die sich daran anschließenden Gefäße. Die andere Wurzel liegt in dem Münchener Siegesopfer und der Vase mit der Abschiedszene:[2]) es ist dies im ganzen die Zeit der Vasenmalerei, die wir gern mit dem Namen des Phidias verknüpfen, und die sicher bis zum Jahre 450 reicht. — In dieses Jahr etwa gehört dann die Kodrosschale und ihr Kreis: es ist der Beginn phidiasischen Geistes, noch nicht ganz von allen strengen Fesseln befreit.

Wenn wir aber fragen, wie nach Aison und Aristophanes die Entwicklung weiter ging: so gibt uns der Meister der Talosvase und Meidias die Antwort.

Hier herrscht volle Freiheit, und, vor allem bei Meidias, eine Leichtigkeit der Bewegung, die uns zeigt, daß in der großen Kunst nicht mehr die Würde des Phidias herrscht, sondern die Grazie des Alkamenes.

---

[1]) Furtwängler-Reichhold, Taf. 36.

[2]) Beide bei Furtwängler-Reichhold.

Das Verhältnis von Malerei und Plastik.

Es liegt in der Natur der Sache, daß bei Untersuchungen über die Datierung von Vasen ganz im allgemeinen die Werke der großen Plastik, die wenigstens zum Teil annähernd sicher datierbar sind, herangezogen werden; daß man nach dem Auftreten von Motiven in der Plastik auch Vasengemälde zu datieren sucht, auf denen diese Motive sich zuerst zeigen. Dieses Verfahren ist oft angewendet worden, fast nie, ohne daß man so vorsichtig war, keine strenge Gleichzeitigkeit da anzunehmen, wo Analogien zwischen Skulptur und Vasenmalerei auftraten.

Vielmehr ging man meistens von der Voraussetzung aus, daß in der ganzen rastlos fortschreitenden Entwicklung, die die griechische Kunst, namentlich bis zur Erlangung der vollen „Freiheit" durchmachte, der Malerei die führende Rolle gebühre;[1]) sie, als die beweglichere Kunst, die weniger mit den Schwierigkeiten des Materials zu kämpfen hat, sei vorangegangen in der Freiheit der Linienführung, in der Beherrschung neuer Motive, neuer Stoffe und Kompositionen; was die Malerei gefunden, das führe die Plastik weiter aus.

Das Problem ist so wichtig, abgesehen von seiner Bedeutung für die Vasendatierung, so fruchtbar für die Erkenntnis der Kunst überhaupt, daß eine kurze Behandlung an dieser Stelle vielleicht der ganzen Untersuchung eine allgemeinere Bedeutung geben kann. — Schon aus einer genaueren Präzisierung des Problems, ohne daß eine umfassendere Lösung versucht wird, erwächst manche wichtige Erkenntnis.

Unsere Aufgabe muß zuerst darin bestehen, festzustellen, ob überhaupt nur ein Problem vorliegt, das heißt, ob tatsächlich auf der einen Seite die Malerei, auf der andern die Plastik stehen und um die Rolle der Führerin streiten.[2])

Was der Malerei, die für unsere Untersuchung vorerst in Betracht kommt, also der primitiven Malerei der archaischen Zeit und des früheren 5. Jahrhunderts, eigentümlich ist, ist der Kontur, die auf bestimmte Weise begrenzte Fläche, die durch keinerlei

---

[1]) Jahrbuch 1894, S. 81 f.

[2]) Nur lose hängt damit zusammen die Frage, welche Kunst überhaupt zuerst auftrat; dies soll uns hier gar nicht beschäftigen; vgl. zuletzt Löwy, Naturwiedergabe, S. 41, A, 3.

Schattengebung — denn die wenigen Versuche von Wiedergabe des Schattens, die wir auf Vasen des strengen Stils finden, haben wohl keine prinzipielle Bedeutung — differenziert erscheint. Einer solchen Malerei erscheint die Ausgestaltung der Begrenzungslinien der Körper als die vornehmste Aufgabe, sie beobachtet die Natur ganz allein auf eine möglichst sprechende Silhouette; diese Silhouette mag dann wieder selbstständig weiter entwickelt werden nach der Seite dekorativer Wirkung. — Es ist klar, daß die Skulptur, soweit sie Deutlichkeit der Umrisse anstrebt, hier der Malerei folgt, indem sie die Erfahrung der viel leichter beweglicheren Schwesterkunst verwendet. Allein solange sie dabei bleibt, ist sie noch keine Skulptur, sondern Flächenkunst, und von der Malerei nur dadurch unterschieden, daß sie die Silhouetten nicht nur durch die Farbe hervorhebt, sondern etwa durch eine Vertiefung des Grundes. Die eigentliche Skulptur hat ganz andere Aufgaben zu lösen. Also hier ist der Primat der Malerei ein nur scheinbarer. Im „Problem der Form“ hat Ad. Hildebrand gezeigt, wie unsere Auffassung der räumlichen Welt zustande kommt durch eine doppelte Tätigkeit des Auges: durch die rein schauende, wenn das ruhende Auge ein flächenhaftes Fernbild aufnimmt, und durch die Bewegungstätigkeit, wenn das Auge aus der Nähe gleichsam in tastender Bewegung der dreidimensionalen Form der Dinge folgt. Die aus der ersteren, rein schauenden Tätigkeit gewonnenen Vorstellungen, die Gesichtsvorstellungen, sind das Material der Flächenkunst, vor allem der Malerei; ihre Aufgabe ist es, die Gesichtsvorstellungen so zu gestalten, daß sie die Vorstellung der ganzen dreidimensionalen Form anregen; denn nur so ist sie ein Abbild der sichtbaren Welt. — Die aus der Bewegung genommenen Vorstellungen, die Hildebrand „Bewegungsvorstellungen“ nennt, sind das Material der Plastik; sie hat die Aufgabe, diese Vorstellungen wiederum so zu gestalten, daß sie einen einheitlichen Gesichtseindruck abgeben; denn nur so ermöglichen sie dem Auge die Auffassung des Ganzen.

Daraus wird klar, was der Skulptur gegenüber der Malerei — soweit sie die primitive der geschilderten Art ist — eigentümlich ist: die Modellierung, die dritte Dimension. — Das für das ruhig schauende Auge schwer erkennbare Lageverhältnis der Begrenzungsflächen des Körpers klarzustellen ist ihre Aufgabe.[1]) Erst wenn sich

[1]) Löwy (a. a. O., S. 48 f.) stellt die Entwicklung der Plastik so dar, als wenn sie vom zweidimensionalen zum dreidimensionalen fortschritte und schließ-

davon eine klare Vorstellung gebildet hat, was eben durch die Arbeit des Bildhauers geschieht, dann kann das Lageverhältnis der Flächen zueinander wiederum als Linie aufgefaßt werden; denn diese Linie ist ein reines Vorstellungsprodukt, ohne direkte Analogie in der Natur. Erst wenn aber die Vorstellung diese Linie geschaffen hat, dann ist die Innenmodellierung des Körpers für die zeichnende Kunst — soweit sie, wie die frühere antike, ohne Schattengebung arbeitet — erobert. Es läßt sich deutlich verfolgen, wie die Innenzeichnung des Körpers in der Vasenmalerei von der archaischen Periode bis zur Zeit des Phidias sich zu immer freierem, reicherem Leben entfaltet, infolge der Errungenschaften der Skulptur, deren Aufgabe die Erforschung der Innenmodellierung des Körpers war. Wir sehen hier deutlich die Malerei in den Spuren der Plastik wandeln, solange bis sie, etwa zur Zeit des Phidias, wo die Plastik anfängt, den allerfeinsten Modellierungen nachzugehen, die Führung der Skulptur verläßt und, indem sie mit der Wiedergabe des Schattens eine direkte Anweisung auf die dritte Dimension in die Kunst einführt, eigene Wege geht.

Ein wichtiger Punkt ist hier an dieser Stelle, wo von dem die Rede ist, was die Malerei von der Plastik lernte, zu erwähnen: die archaisch-griechische Malerei kennt ebensowenig wie die ägyptische eine Verkürzung. Sie schafft aus der primitiven, ganz flächenhaften Gesichtsvorstellung heraus und berücksichtigt im Fernbild nur die der Bildfläche parallel liegenden Linien und Flächen; wo sie eine verkürzte Linie nötig hat, um die Form zum klaren Ausdruck zu bringen, zeichnet sie nicht die Linie wie sie verkürzt erscheint, sondern sie bringt die „Bewegungsvorstellung", zu der die Verkürzung anregt, direkt auf der Fläche zum Ausdruck. Dieser Vorgang liegt zu Grunde, wenn der Ägypter bei einer im Profil gesehenen Figur die Brust in Vorderansicht bildet. Nicht, weil ihm zum Begriff des Menschen die von vorne gesehene Brust gehört, wie H. Bulle in seiner Korrektur des Langeschen „Frontalitätsgesetzes" will, wobei angenommen ist, daß der primitive Künstler aus den einzelnen Teilen

---

lich, bei Lysipp, den vollkommenen Anschluß an die körperliche Natur erreichte. Dies kann zu Mißverständnissen führen: in der Tat ist die Entwicklung so, daß immer mehr Körperliches für die Fläche erobert wird, d. h. daß immer mehr Körperliches in eine einheitliche Bilderscheinung gebracht wird. Man darf nicht vergessen, daß die Fläche nur für die Vorstellung existieren muß, und daß auch Verkürzungen sich für das Auge noch in einer Fläche einigen können.

die Figur zusammensetzt. Denn dann müßte jede Profilfigur mit von vorne gesehener Brust dargestellt sein, während wir dies doch nur bei der ziemlich ruhig stehenden finden. Sowie eine starke Bewegung der Arme etwa dazukommt, die durch ihre Eindringlichkeit das Bild des Körpers schon von selber klar werden läßt, so fällt die Darstellung der Brust in Vorderansicht weg.

In der Plastik ist die Verkürzung primär mit der dritten Dimension gegeben; sie spielt keine große Rolle, solange nur die einfachsten Stellungen, wie die ruhigstehende Figur, in Frage kommen. Aber sobald es sich um die Darstellung komplizierterer Bewegungen handelt, ist es Aufgabe des Plastikers, die Verkürzung daraufhin zu prüfen, ob sie das Verständnis der realen Form ermögliche.

Man erinnere sich etwa an Denkmäler vom Ende des sechsten Jahrhunderts, an den Giebel des Megarerschatzhauses in Olympia und an die Typhongiebel der Akropolis. Hier ist es nicht mehr reine Silhouettenkunst, wie etwa an den Giebelfiguren des Delphischen „Knidier-Schatzhauses", sondern richtige Plastik: die Figuren stehen schräg zur vorderen Fläche des Giebels, aber so, daß die Verkürzung deutlich spricht. Gerade an dieser Plastik, die für einen Standpunkt gearbeitet ist und nur so betrachtet werden kann, werden die Zeichner der Zeit gelernt haben, die Verkürzung direkt auf der Fläche darzustellen, und wir sehen auch tatsächlich auf Vasen bald nach dieser Zeit immer häufiger verkürzte Linien.

Wenn wir unser Augenmerk auf jene Probleme der Plastik richten, die vom Anfang des 5. Jahrhunderts einen Mittelpunkt im künstlerischen Arbeiten überhaupt bildeten, die Gestaltung der ruhig stehenden Figur in immer neuen Varianten, die eine immer größere Gelöstheit, eine immer eindringlichere Naturnähe in den Kreis des Künstlerischen aufnehmen — so sehen wir in der Vasenmalerei so ähnliche Entwicklungserscheinungen, daß wir für jede Phase in der Plastik eine entsprechende in der Malerei aufzeigen könnten. Aber wir würden kaum das richtige treffen, wollten wir annehmen, daß die Malerei vorausging und der Plastik die Wege wies. Denn die Arbeit, die innerhalb dieser Entwicklung zu leisten war, war vor allem die genaue Beobachtung des Lageverhältnisses der Flächen zueinander, also eine spezifisch plastische Aufgabe. Erst aus der Verschiebung der Flächen ergab sich dann die immer mehr gelöste Silhouette, die dann wiederum Eigentum der Vorstellung geworden, für die Zeichnung Anregung und Ursache zu neuem ist.

Also kann auch hier nicht von einem Primat der Malerei die Rede sein. Die Künste arbeiten einander in die Hand, indem jede von der anderen das nimmt, was dieser vor allem eigentümlich ist. Die Malerei empfängt von der Plastik die Klarheit über Modellierung und Verkürzung, und gibt der Plastik Reinheit der Umrisse und Einigung der Dreidimensionalen in der Fläche, sie hilft ihr weiter, indem sie neue Stellungen mit leichtem Griffel festhält.

Von dieser Erkenntnis aus wird man auch leicht jenem häufig vorgebrachten Einwand begegnen können: es sei ja doch bekannt, daß die verschiedenen Künste zu gleicher Zeit ganz verschieden weit gediehen sind: so sehen wir z. B. die Vasenmalerei des strengen Stils im Besitze einer Menge von Motiven, die in der Plastik erst einige Jahrhunderte später auftauchen.

Hier lehrt die genauere Betrachtung, daß die Verschiedenheit nicht daher kommt, daß die beiden Künste ganz verschieden weit in ihrer Entwicklung fortgeschritten waren, sondern nur eine Folge ist von den verschiedenen Bedingungen, unter denen die Künstler arbeiten, daß die Probleme verschieden sind, wenn sie auch äußerlich gesehen als die gleichen erscheinen.

Wir finden nirgends in der alten Kunst einen so unermeßlichen Reichtum an Motiven als gerade in der Vasenmalerei zur Zeit ihrer höchsten Blüte, also unter den Meistern des strengen Stils. Allein die Zahl der Tanzbewegungen, oder die der Palästra-Motive, ist ungeheuer groß; die momentansten, kühnsten Stellungen sind festgehalten, von einer Bewegung, wie etwa der des Diskurswurfs, sind die verschiedenen Phasen dargestellt. Man würde aber vergeblich in anderer Kunst die Darstellung dieser Phasen suchen. Das liegt an der Verschiedenheit der Bedingungen. Die einzelne Figur auf einer Vase ist nichts Selbständiges, sie dient mit anderen zusammen einem schmückenden Zweck, und findet in dem Zusammenhang mit den anderen den Ausklang ihres Rhythmus. Da kann manche Bewegung gewagt werden, die für sich allein betrachtet keine in sich geschlossene Erscheinung bietet, und die Schnelligkeit des Griffels, sowie die Kleinheit des Maßstabes, die die ganze Figur leicht übersehen werden und das Detail zurücktreten läßt, hilft noch dazu. — Nehmen wir aber die gleichzeitige oder etwas spätere Wandmalerei großen Stils, etwa die des Polygnot, so finden wir — soweit wir aus Beschreibungen und dem Niederschlag in der Vasenmalerei urteilen können — nur einen kleinen Teil der Bewegungen wieder. Es sind die

verschiedenen Bedingungen, die diesen Unterschied herbeiführen. Der Schmuck einer Wand ist eine viel ernstere, mehr monumentale Sache, der Maßstab ein größerer, so daß die Figur viel selbständiger erscheint, die technische Herstellung eine schwierigere, langsamere. Diese gleichen Bedingungen, wie wir sie für die Wandmalerei feststellten, finden wir aber auch in größeren Reliefs, wie Metopen, Friesen u. s. w., sowie auch in Gruppen von Rundfiguren, seien sie im Giebel oder in anderem architektonischen Zusammenhang aufgestellt, gegeben.

Wir sehen also auf der einen Seite für die verschiedenen Arten von Malerei verschiedene Bedingungen, auf der anderen Seite die gleichen Bedingungen für Malerei, Relief und Rundplastik: und die Bedingungen sind es, die die Wahl der Motive bestimmen.

Wenn wir aber weitergehen, und fragen, nach welchen Bedingungen die freie Rundplastik, die Einzelfigur geschaffen wird, so sehen wir da ganz andere Probleme als etwa bei der runden Giebelfigur.

Die Einzelfigur muß in sich so architektonisch gestaltet sein, daß ihr Rhythmus sich vollkommen schließt, denn er findet keinen Anschluß an andere Figuren: Man denke nur etwa an solche Figuren wie die stürzenden Krieger aus den Giebeln des Aphaiatempels auf Ägina: Bewegungen von solcher Kühnheit und Augenblicklichkeit sind bei Einzelfiguren dieser Zeit ganz ausgeschlossen; sie sind nur erträglich im Zusammenhang.

Wird schon dadurch die Zahl der möglichen Motive ungemein beschränkt, so liegt eine weitere Schwierigkeit in der Forderung, die freie Figur für mehrere Ansichten vollkommen abgerundet durchzubilden. Diese Forderung trat schon früher auf, und bereits im 5. Jahrhundert waren einzelne Künstler so weit fortgeschritten, daß z. B. der „Idolino“ schon absolut vollendet in der Durchbildung als Rundfigur ist.

Bei der ruhig stehenden Figur ist diese Aufgabe noch verhältnismäßig leicht durchzuführen.

Sobald aber die Motive komplizierter werden, mehren sich die Schwierigkeiten. Darin liegt aber der Grund, warum sitzende oder kauernde Figuren, die wir in Giebeln schon des strengen Stils zahlreich vorfinden, so spät erst in freier Rundplastik (also nicht etwa bei Tempel-Götterbildern) auftreten sehen. Nur in ganz gelöster Bewegung besteht hier eine Möglichkeit, die mannigfachen Über-

schneidungen zu überwinden und für mehrere Ansichten klare, abgeschlossene Erscheinungen zu gestalten. Vielleicht ist beim sitzenden Hermes in Neapel das Problem zum ersten Male ganz gelöst.

Und hier liegt noch eine Frage nahe, deren Beantwortung ein anderes Gebiet streift: warum die liegende Figur, soweit sie nicht rein reliefmäßig ist, wie die „Ariadne", so spät erst in der Plastik auftritt.

Stehende oder sitzende Figuren betrachten wir in der Stellung, die uns die natürliche ist: wir schauen geradeaus. Um Liegefiguren, wie z. B. den schlafenden Hermaphroditen, zu betrachten, müssen wir die natürliche Stellung verlassen und haben oft Mühe, eine richtige zu finden. Darin liegt aber der geradezu widerliche Eindruck der Figur: die Statue ist dem Reich der reinen Erscheinung entrissen und zu etwas Körperlichem geworden, zu einem Ding, über das man stolpern kann. Dies hat die Kunst der hohen Blüte streng vermieden.

In solchen Einzelfällen nun sieht Al. Riegl (Spätröm. Kunstindustrie, Bd. I) das Charakteristikum der späteren Kunst und zieht eine Parallele zwischen Kunst und Weltanschauung: die archaische Kunst sei monistisch-materialistisch, die spätere mehr spiritualistisch; denn die letztere berücksichtige das Psychische dadurch, daß sie ein Körperliches darstellt, zu dessen Auffassung mehr psychische Arbeit nötig sei.

Es mag überhaupt bedenklich erscheinen, Kunstströmungen auf philosophische Begriffe zu taufen, aber hier müßte es jedenfalls im entgegengesetzten Sinne geschehen. Die ältere Kunst ist rein spiritualistisch, idealistisch, sie gestaltet eine reine Erscheinung, bei der die Frage nach der körperlichen Realität keine Rolle spielt. — Die spätere Kunst wird mehr materialistisch, indem sie das Körperliche real darstellt, und so auch dem Tastsinn Arbeit schafft.

Allein man darf nicht vergessen, daß solche Fälle auch in der späteren Kunst nur eine Ausnahme sind. Werke wie der Schaber des Lysipp, mit seinem in den realen Raum herausgreifenden Arm bleiben ohne Nachfolge. Es ist doch die Aufgabe der ganzen griechischen Kunst gewesen, eine reine Erscheinung zu gestalten, bei der die Frage, ob Malerei, Relief oder Rundplastik nicht mehr Bedeutung hat, als bei einer Handzeichnung Lionardos die Frage, ob es Kohlen- oder Federzeichnung sei.

Ich, Walter Riezler, bin geboren in München am 2. Oktober 1878 als der älteste Sohn des Kaufmanns Heinrich Riezler und seiner Gattin Margareta, geb. Heffner. Ich besuchte das Luitpold-Gymnasium, dann die Universität in München, wo ich philosophische und philologische Kollegien hörte, im Seminar der Herren Christ, Furtwängler, Lipps, Cornelius arbeitete. In den Jahren 1900 und 1901 machte ich die beiden Staatsexamina in den philologisch-historischen Fächern, jedoch eine schon im Elternhaus genährte Liebe zur Kunst hatte mich bald nach dem Beginn meiner Universitätsjahre vor allem zu der antiken Kunst geführt, deren Studium mich fast ganz ausfüllte. Nächst Adolf Furtwängler bildete mich am stärksten die Philosophie von Hans Cornelius.